Conférence sur Henri Matisse au Musée du Québec
jeudi le 11 décembre 1997
contact 1 : André Gilbert : 418-522-4352
contact 2 : Marie-France Tremblay : 418-643-5285 (fax : 646-3330)

dans la série les grands créateurs. (Voir introduction au verso)

Henri Matisse
Le bonheur de vivre ou *La joie de vivre*, 1906
h.t., 174 x 238 cm
Coll. : The Barnes Foundation, Merion, Pensylvanie.
repr. : J. Flam, fig. 143;

(Salon de 1906.) C'est en octobre 1905 que Matisse entreprenait son tableau le plus ambitieux en dimensions jusqu'alors. Il devait y travailler jusqu'au début de 1906 et le considérait assez important pour l'envoyer lui seul, au Salon des Indépendants qui se tint du 20 mars au 30 avril 1906. Matisse intitula alors son tableau *Le Bonheur de vivre*, mais au fil des ans on a fini par le désigner comme *La joie de vivre*.

Matisse aurait aimé remporter un franc succès avec ce tableau et surtout être reconnu comme l'un des chefs de file du mouvement moderne. Les critiques du temps comprirent qu'il s'agissait d'une sorte de manifeste, mais n'en exprimèrent pas moins certaines réticences. Charles Morice, le critique ami de Gauguin, tout en (1) affirmant que *Le Bonheur de vivre* était «la question du salon», l'avait trouvé trop schématique, trop cérébral. Matisse disait-il «semble avoir moins pensé à l'objet même de sa composition qu'aux moyens d'exécution. (...) Le bonheur de vivre ? mais la vie est absente!» Louis Vauxcelles, le critique qui créera les appellations fauves pour Matisse et ses amis et cubisme à propos de Braque, tout en affirmant y trouver (2) de «grandes qualités», faisait remarquer qu'«il ne faut pas confondre simplification et insuffisance, schématisme et vide».

// Georges Seurat
Paul Signac, 1890
crayon Conté, 36,5 x 31,6 cm
coll. part.

Mais la critique la plus dure vint d'un peintre, ami de Matisse, avec lequel il avait d'ailleurs travaillé l'année précédente, Paul Signac, vice-président du Salon des Indépendants cette année-là, ~~mais~~ et dont il avait été l'un des fondateurs en 1884. Il aurait refusé le tableau s'il avait pu, mais parce que Matisse était sur le comité d'accrochage cette année, il n'avait pas eu à subir le jury/ Signac qui avait admiré son tableau *Luxe, calme et volupté* l'hiver précédent assez pour l'acheter, fut si scandalisé par celui-ci qu'il crut Matisse devenu fou. Duthuit a raconté que Signac s'était fâché

(Matisse, Luxe calme et volupté, 1904,)

Mesdames et Messieurs,

Introduction.

C'est précisément à propos du tableau de Matisse avec lequel je vais commencé cette conférence, intitulé La Joie de vivre (ou Le Bonheur de vivre) que les Steinberg ~~le~~ grand historien d'art américain avait fait remarquer que ce sont souvent les artistes, et des plus grands, qui sont les plus réticents, les plus critiques à propos des vraies innovations proposées par des collègues. Les gens qui exclurent Courbet, Manet et les impressionistes des Salons officiels étaient tous des peintres. Certes ils étaient des peintres académiques. Mais il n'est pas nécessaire d'être un peintre académique pour défendre sa manière de faire contre une autre, plus nouvelle, menaçant de provoquer un changement dans le goût ~~de goût~~ du public. peintres Les révolutionnaires ont pu réagi négativement ~~être aussi sensible~~ ~~par un~~ devant un nouveau départ; il n'y a rien de plus malvenu ~~enrageant~~ que l'insurbodination dans un jeune mouvement révolutionnaire. Steinberg allait jusqu'à dire: "Any man becomes academic by virtue of, or with respect to, what he rejects" (p.4). "N'importe qui devient académique, en vertu ~~du moment~~ ou par rapport à ce qu'il rejette."

~~En préparant cette conférence~~ On pourrait se demander s'il en va de même des critiques et des collectionneurs. Certes, ils ont probablement moins à perdre que les peintres et les critiques, encore moins. ~~Malgré tout, il leur fallait~~ Mais, on ne peut pas ne pas avoir l'impression que spécialement les collectionneurs de Matisse, ~~ils~~ ont fait souvent preuve de plus d'ouverture que les peintres eux-mêmes, dans leur ~~attitude envers les peintres~~ acceptation des audaces ~~des~~ du peintre. Sans aller ~~A leur~~ jusqu'à dire, qu'à leur manière, ils ont été des "grands créateurs"; ~~Et en parlant de Matisse cet après midi j'aimerais vous faire sortir ces enjeux, tant d'un côté que de l'autre.~~ leur ouverture, ~~et~~ leur audace et faut-il le dire leur argent (quoique ce n'est pas toujours vrai), ont permis aux grands créateurs d'exister. Leur ont donné le support qui souvent leur manquait de tous les autres côtés.

au point de se bagarrer avec Matisse dans un café tout de suite après l'ouverture du Salon. Voyez comment en tout cas comment il parlait du tableau dans une lettre au peintre néo-impressionniste Charles Angrand:

> «Matisse, dont j'ai aimé l'œuvre jusqu'à présent, semble avoir ~~mal tourné~~ perdu la tête. Sur une toile de deux mètres et demi, il a entouré quelques personnages étranges d'une ligne aussi épaisse que le pouce. Puis il a recouvert le tout de couleurs plates, unies, qui, ~~quoi~~ bien que pures semblent dégoûtantes ... Ah! ces tons rose clair. Ça rappelle le pire Ranson (de la période «nabi»), les plus détestables «cloisonnismes» de feu Anquetin - les enseignes multicolores des quincaillers (*Matisse seems to have gone to the dogs. Upon a canvas of two and a half meters, he has surrounded some strange characters with a line as thick as your thumb. Then he has covered the whole thing with a flat, well-defined tint, which, however pure, seems disgusting. It evokes the multicolored shop fronts of the merchants of paint, varnishes and household goods*)[1]».

Signac n'était pas un imbécile. Je vous montre un exemple de la peinture d'Anquetin pour vous donner une idée de ce à quoi Signac faisait allusion. - Signac était médisant pour Anquetin qui n'était pas mort ! il mourra en 1922 !

// □ Louis Anquetin (1861 - 1922)
Coup de vent; pont sur la Seine,
Coll. : Bremen

D'ailleurs pour remettre les choses en place, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Matisse lui-même s'indignera l'année suivante devant *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Il rejetera les tableaux de Braque au Salon de 1908, parlant le 1° de "petits cubes" à propos de ces tableaux. Les peintres, pas plus que les autres ne sont immunisés contre le choc de la nouveauté. Peut-être moins que les autres, parce qu'ils sentent peut-être plus intensément que nous, ce qui est sacrifié dans une oeuvre d'art nouvelle. Qu'en est-il des collectionneurs ?

// □ // □

~~□ Photo de l'appartement de Leo Stein~~
// □ Matisse, La Femme au chapeau, automne 1905, h.t. 81 × 65
Coll. San Francisco. M. de Walter A. Haas

~~Leo Stein fut son premier acquéreur.~~ Né à San Francisco, Leo Stein était un peintre amateur, un philosophe et, dans le meilleur sens du mot, dit Barr, un esthète. Pour deux brèves années, entre 1905 et 1907, il fut probablement le connaisseur et le collectionneur le plus averti en art moderne au monde. «I was the only person anywhere, so far as I know, who in those early days recognized Picasso *and* Matisse».

// □ Pablo Picasso
Portrait de Gertrude Stein, 1906

Mais ce n'est pas sans hésitation que Leo Stein, rejoint par sa jeune sœur

---

Gertrude Stein, à son appartement du 27 rue de Fleurus, à Paris vers 1903, fit l'acquisition du tableau de Matisse. Maurice Sterne avec lequel il était allé visiter le Salon la première fois a raconté[2] que leur première réaction à tous deux avait été négative, mais que Leo était retourné plusieurs fois au cours de la semaine qui suivit et finit par se convaincre que c'était «*the most important painting done in our time* (l'œuvre la plus importante réalisée à notre époque)».

En fait, Leo et Gertrude Stein n'achetèrent pas le tableau tout de suite. Ils le prirent à l'essai chez eux, car ils avaient des inquiétudes sur leur situation financière à la suite du tremblement de terre de San Francisco (le 18 avril 1906). À la fin du printemps 1906, Matisse écrivit à Manguin que *Le bonheur de vivre* était accroché à environ quatre mètres de haut chez les Stein. Matisse a raconté que Gertrude Stein lui aurait dit : «Si notre situation ne se trouve pas changée, nous le prenons». Contrairement à celle de son frère Michael Stein, qui était un homme d'affaires, la situation financière de Leo fut toujours un peu précaire.

À partir de 1907, Leo Stein commença à se désintéresser des artistes modernes. Il n'acheta plus de Matisse et sa soeur Gertrude s'emballa davantage pour Picasso que Matisse. À un moment donné, Leo et Gertrude partagèrent leur collection de sorte que Leo garda tous les Matisse sauf un et Gertrude, tous les Picasso sauf un[3], Gertrude croyant que son style comme écrivain la rapprochait plus du cubisme de Picasso que de Matisse.

□ Photo de l'appartement de Michel et Sarah Stein et □ et □ leurs portraits par Matisse en 1916.

Par contre, Michael et Sarah Stein qui avaient commencé à collectionner ses travaux dès 1902 restèrent fidèles à Matisse et en 1914, Michel et Sarah Stein firent l'acquisition de tous les Matisse de la collection de leur frère Leo[4].

En juillet 1914, Matisse eut une exposition à la galerie Fritz Gurlitt à Berlin. Sur son insistance, Michael et Sarah Stein prêtèrent dix neuf tableaux de leur collection. Mais, les tableaux ne purent leur être rendus à cause de la guerre. Quand en plus les États-Unis déclarèrent la guerre à l'Allemagne en 1917, on menaça de saisir les tableaux des Stein comme propriété de l'ennemi. Plusieurs, dont *La joie de vivre* furent vendus à deux collectionneurs scandinaves, Christian

---

[2]. Voir C. L. MAYERSON, *Shadow and Light : The Life, Friends and Opinions of Maurice Sterne*, New York, s.d., p. 52-3.

[3].

[4]. J'ai lu dans F. GILOT, *op. cit.*, p. 46.

Barnes issu d'un milieu populaire; avait gagné ses études de médecine par lui-même; invente l'argyrol. Utilisé massivement par l'armée. Devient immensément riche. Personnalité difficile. On raconte que Panofsky dut se faire passer pour son chauffeur pour voir la coll. Barnes!

Tetzen-Lund et Trygve Sagen, à cette époque.

□ Giorgio de Chirico
Portrait du Dr Barnes, 1926
h. t.,
Coll. : Merion, Fondation Barnes.

1922 C'est ce qui explique que le dr Barnes ~~put~~ acheter *La joie de vivre* au collectionneur danois Christian Tetzen-Lund, par l'intermédiaire de Paul Guillaume, en décembre 1922. Dans une lettre à Guillaume datée du 1er décembre 1922, Barnes se dit intéressé à acheter le *Bonheur de vivre* qu'il décrit simplement comme «une grande toile représentant plusieurs nus qui dansent en rond». Puis, le 3 décembre, il confirme par télégramme l'ordre d'achat : «Achetez Joie de Vivre cinquante». Paul Guillaume lui répond le 10 décembre : «Acheté Matisse Bonheur de vivre quarante-cinq mille», francs bien sûr.

□ Henri Matisse
Le bonheur de vivre : photo noir et blanc

Barnes avait cette idée que les reproductions en couleur trahissaient trop les tableaux pour en donner une idée juste. Il avait ~~fait~~ tout simplement fait interdire de photographier son tableau en couleur. Il fallut attendre après sa mort et surtout la ~~nomination de [illegible] à la tête~~ décision de faire circuler la collection de la Fondation Barnes pour qu'on permette la photographie en couleur des tableaux, ~~pour permettre~~ autrement les éditeurs Alfred A. Knopf n'auraient pas pu ~~de~~ publier ~~deux livres sur la collection, dont~~ le catalogue de l'exposition de 1993. *Le Bonheur de vivre* que l'on ne connaissait jusque là, que par une mauvaise photographie noir et blanc a été enfin photographié en couleur. En fait, on avait besoin d'argent pour réaménager les locaux à Merion.

□ Henri Matisse
Le bonheur de vivre en coul. dans *Le Monde*

Je me rappelle encore la première fois que je l'ai vu reproduit en couleur. C'était dans le journal *Le Monde*, où les limites de l'impression en coul. dans un journal n'avantageaient pas le tableau, lui donnant une couleur acide qu'il n'a pas; puis je l'ai vu mieux reproduit dans le *Smithsonian*, mai 1993, p. 96-7. Mais il vient de l'être magnifiquement dans le cat. de l'exposition de 1993.

□ Henri Matisse, Le bonheur de vivre (retour au tableau).

// □ // de tableau // Dans ce tableau, Matisse s'en était tenu au thème classique de la Bacchanale et montrait des personnages nus jouant de la flûte, dansant, cueillant des fleurs, s'enlaçant... dans un paysage bucolique.

Qu'est-ce que Matisse «sacrifiait» ici dans ce tableau ?

Le plaisir que le spectateur éprouve habituellement à la contemplation d'une Bacchanale n'a pas grand-chose à voir avec l'esthétique. Rubens ou Poussin qui avaient traité ce sujet ne se faisait aucune illusion là-dessus et avaient décidé d'en mettre plein la vue à leurs commanditaires. La loi du genre veut en effet que l'on attire l'attention du spectateur sur les personnages et qu'on lui donne le plaisir de les détailler un à un.

// □ détail de *La Joie de vivre*

Le spectateur qui tenterait de faire de même avec le tableau de Matisse s'expose à une certaine déception. Dès qu'on fixe l'attention sur un personnage après l'autre dans le tableau de Matisse, l'attente érotique qui va de soi dans ce genre de sujet se voit frustrée. Les formes semblent manquer de structure; le dessin paraît mou; là où l'on attendrait un volume, une présence, on ne nous donne qu'une silhouette, une sorte de vide à voir et à vrai dire, l'attention est beaucoup plus attirée à l'extérieur des personnages que vers eux. C'est d'ailleurs la fonction de la fameuse ligne «large comme le pouce» qui avait tant indigné Signac. Au lieu de ramener l'attention vers la forme, elle en distrait et invite l'oeil à une sorte de dérive dans tout le tableau.

Ce que Matisse était donc prêt à sacrifier c'était la contemplation des volumes et des formes, l'illusion de la présence réelle des corps, de leur substance, en faveur d'un tout autre plaisir : celui des couleurs, des lignes et des plans qu'ils appartinssent aux personnages ou au fond du tableau. C'est évidemment ce sacrifice là que Signac n'était pas prêt à faire.

//□ Henri Matisse
Nu bleu, 1907
h.t., 92,3 x 140,1 cm
Coll. : The Baltimore Museum of Art.

La Joie de vivre devint pour Matisse comme un répertoire d'images. Il y puisa des motifs qu'il exploita par la suite. Ainsi le *Nu bleu* s'inspire d'une des figures situées au deuxième plan à droite. Entre les deux, il y aurait eu une sculpture sur le même thème que Matisse ruina en l'échappant par terre. Exaspéré par l'accident, il décida d'en faire un tableau. Il ajouta à l'arrière plan des palmiers dans le genre de ceux qu'il avait vu à Biskra, en Algérie l'année précédente. C'est pour cela qu'il est parfois intitulé *Le Nu bleu - Souvenir de Biskra.*

Matisse tente de ramener la forme humaine dans le plan. Il exclut le raccourci et réduit le modelé au minimum. Le trait bleu de Prusse dont il entoure les formes démontre aussi cette volonté de respecter la surface picturale.

Le tableau fut exposé au Salon des Indépendants du 20 mars au 30 avril 1907. Il confirma le public dans les préjugés qu'il entretenait déjà sur Matisse, comme d'un peintre qui aimait faire scandale. Dieu sait si *Le Nu bleu* était loin des nus conventionnels que l'on voyait habituellement dans les Salons! On le trouva particulièrement laid et repoussant. Il fut tout de même acheté par Leo Stein, qui l'installa dans son appartement de la rue de Fleurus.

Ce tableau devait également faire scandale aux États-Unis, lors de l'Armory Show. Quand on présenta l'exposition au Art Institute of Chicago les étudiants des beaux-arts de Chicago le brûlèrent en effigie. Il passa tout de même dans une collection américaine, lors de la vente des Matisse de Stein, puisqu'il fut acheté par John Quinn à New York, et à la mort de ce dernier par le Dr Claribel Cone de Baltimore. De là, il est passé dans la collection du Musée de Baltimore.

Un autre détail de la *Joie de vivre* allait être développé dans un autre tableau célèbre de Matisse : *La Danse.*

□ Henri Matisse
La Danse, 1910
h. t., 260 x 391 cm
s. b. d. : «Henri Matisse/ 1910»
Coll. : Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.
repr. : J. Flam, fig. 283.

Un cercle de danseuses plus ou moins dévêtues faisait partie des motifs obligatoires d'une Bacchanale. Matisse l'isolait ici et en faisait le sujet exclusif de ce grand panneau décoratif. On a comparé son style à celui des vases grecs, à cause du contraste des figures claires sur fond sombre et bien sûr, du caractère linéaire des figures. Mais, cette comparaison n'est pas très éclairante, puisque manifestement la ligne n'avait pas la même fonction ici et là. Dans les vases grecs, la ligne sert à détacher les formes du fond, à les délimiter et à les définir comme forme de quelque chose. Chez Matisse, la ligne est traitée pour elle même et exprime à elle seule les rythmes de la danse.

Bien plus, revenant sur les problèmes qu'il se posait alors en faisant ce tableau, Matisse écrivait en 1934:

> «Je savais que mon harmonie musicale tenait au vert contre le bleu (équivalent au vert des pins se détachant du ciel bleu sur la Riviera). Il me fallait un ton de chair pour compléter l'effet. Ce qui me paraissait essentiel c'était la quantité des étendues colorées».

Il dira encore dans un autre contexte :

> «La couleur était proportionnée à la forme. La forme fut modifiée, dépendant de la manière dont réagissait les surfaces colorées adjacentes. Car l'expression vient des surfaces colorées que le spectateur perçoit comme un tout. (*The color was proportioned to the form. Form was modified, according to the reaction of the adjacent areas of color. For expression comes from the colored surface wich the spectator perceives as a whole*»). Cité par H. Herrera, p. 92.

Avant de commencer cette grande décoration, Matisse a raconté qu'il s'était rendu au Moulin de la Galette, pour y observer les danseurs exécuter une farandole, qui est une danse populaire en Provence.

> «Les danseurs se tiennent par la main et parcourent toute la salle en ramassant tous ceux qu'ils rencontrent sur leur passage. C'est très gai... Et tout cela sur un tempo endiablé. De retour à la maison, je composai *La Danse* sur une surface de 13 pieds en chantant l'air que je venais d'entendre au Moulin de la Galette, de sorte que l'entière composition et chacun des danseurs sont en harmonie et dansent au même rythme. J'avais la danse en moi, je n'avais pas à m'y conditionner. Je suis parti d'éléments encore vivants. (*Dancers hold each other by the hand, they run across the room, and they wind around the people who are standing around... It is all extremely gay. And all that to a bouncing time ... Back at home I composed my dance on a canvas of four meters, singing the same tune I had heard at the Moulin de la Galette, so that the entire composition and all the dancers are in harmony and dance to the same rythm...This dance was in me, I did not need to warm myself up; I proceeded with elements that were already alive*) (trad. H. Herrera, p. 88-9)».

Oui, mais en jetant tout de même un œil sur *La joie de vivre*, où ce motif existait déjà.
Il avait vu aussi jadis à Collioure des danseurs ~~espagnols~~ corses exécuter une danse semblable à celle du tableau, La joie de vivre.

// □ Henri Matisse
Sergei I. Shchukin, 1912
fusain, 19 ½ x 12
Coll. : Archives de Pierre Matisse
repr. dans A. H. Barr, 1951 (1975), p. 24 en haut à gauche ; dans Matisse in Morocco, 1990, p. 251, fig. 121.
~~// □ Photo de Sergei I. Shchukin, 1910~~
~~repr. dans Matisse in Morocco, 1990, p. 241, fig. 114~~

L'histoire de ce panneau décoratif est assez connue. Il avait été commandé à Matisse par le collectionneur russe Sergei Ivanovich Shchukin (né à Moscou en 1854 et mort à Paris en 1936).

Herrera (p. 78 - 79) décrit Shchukin comme « a Russian textile importer who specialized in Eastern textiles » et comme « a small, sober, middle-aged man with intense, somewhat slanted eyes set in a face that seemed to come right out of the Russian steppes. Though he was shy and had a terrible stammer, he was a shrewd and willful businessman ».

En réalité, comme on peut le voir en comparant le dessin de Matisse à une photographie contemporaine de Shchukin, l'aspect tartare ou sorti des steppes du personnage est plus une fabrication de Matisse qu'autre chose. ~~Mais c'est une fabrication qui s'appuie sur autre chose que~~ les ~~apparences~~. Shchukin avait toujours été intéressé par l'Orient. Il aimait beaucoup l'art égyptien ancien. C'est Matisse lui-même qui disait : « À Paris, son passe-temps favori était de se promener dans les salles des antiquités égyptiennes du Louvre. Il y faisait des parallèles avec les paysans de Cézanne ». L'intérêt de Shchukin pour l'Orient peut être documenté par ses lettres à son frère Petr qui sont conservées aux archives du Musée historique d'état de Moscou. La première lettre décrit un voyage qu'il fit vers l'Est en 1891, alors que la sixième parle d'un voyage aux Indes en 1895. En octobre 1907, Sergei Ivanovich était au Moyen-Orient. Voici ce qu'il écrivait de là-bas : « Au Caire je n'ai pas pu répondre à ton aimable lettre. Ces derniers jours j'ai été complètement absorbé dans l'organisation de notre caravane. Il y aura 18 chameaux et 15 serviteurs… Je vais d'abord traverser le désert du Sinaï jusqu'au Monastère Sainte-Catherine sur le Mont Sinaï, puis je me rendrai à El Aloba (c'est dangereux dans ce coin-là), pour traverser la frontière et côtoyer quelques Bédouins nomades…puis nous traverserons le désert jordanien…pour aboutir finalement à Jérusalem. Cela devrait nous prendre deux mois. Aussi ne t'étonne pas de ne pas recevoir de nouvelles sur une longue période. Il n'y a pas de poste ici ». Enfin, un message daté du 30 juin 1908 dit qu'à la mi-août il sera à Constantinople avec Myasnovo.

Importateur de textiles, Shchukin s'était intéressé aux étoffes venues de l'Orient bien avant d'avoir commencé sa carrière de collectionneur. On ne s'étonnera pas de son intérêt pour les peintures marocaines de Matisse, ni pour l'art de Gauguin, également fasciné par l'Orient.

Shchukin semble bien avoir commencé à collectionner des oeuvres de Matisse dès 1904-1905, à un moment où il était très peu connu, même dans les milieux d'avant-garde parisiens. Shchukin ramenait un tableau de Matisse - probablement une Nature morte, peut-être *Poterie et fruits*, 1901, coll. Hermitage - à Moscou avant son succès de scandale au Salon d'automne de 1905.

Dans une lettre datée du 21 février 1909, Shchukin, qui venait d'acheter *La Nymphe et le Satyre [Le faune surprenant une nymphe]*, (hiver 1908-9, coll. : L'Hermitage), et *Nature morte au camaïeu bleue*, (1909, coll. : L'Hermitage), accusait réception de *L'Harmonie en rouge*, dont nous reparlerons tout de suite après et mentionnait le thème de *La Danse*. Dès le mois de mars suivant, Matisse peignit une grande esquisse de *La Danse (I)*, (début de 1909 ; coll. : MOMA, N. Y.), et la montra à Shchukin quand celui-ci se rendit à Paris ce mois-là. Dans un interview qu'il accorda à Charles Estienne en mars et qui parut le 12 avril 1909 dans *Les Nouvelles*, Matisse déclarait qu'il avait déjà la commande

de trois tableaux pour décorer le puits d'un escalier et que le premier sera sur la danse ; le second sur la musique et le troisième : sur le repos.

□ Henri Matisse
Composition no II, 1909
aquarelle sur papier, 21,9 x 29,5 cm
Coll. : Musée Pouchkine, Moscou
Il s'agit d'une esquisse à l'aquarelle envoyée par Matisse à Shchukin.
Repr. J. Elderfield, *Henri Matisse. A Retrospective*, MOMA, N. Y., 1992, p. 181 au milieu.

Ce dernier tableau, commencé à ce moment, offert à Shchukin (mais qui ne le prendra pas) sera repris par Matisse en 1913 et en 1916 et deviendra le grand tableau intitulé *Femmes à la rivière [Baigneuses ; Jeunes filles au bain]*, (1916, coll. : The Art Institute of Chicago), dont il sera question plus loin.

□ Vue de l'intérieur du Palais de Shchukin à Moscou, photo prise vers 1912 et montrant plusieurs tableaux de Matisse de sa collection.
Voir p. 184, en h. à d.

Shchukin vivait dans un palais construit pour les princes Troubetzkoi au XVIIIe siècle à Moscou. C'est ce palais de style rococo que Shchukin remplit de la plus grande collection au monde de tableaux de l'école de Paris. Avant 1914, il sera particulièrement généreux pour les Fauves. Il acheta quelques tableaux à Vlaminck, Friesz, Rouault, van Dongen, Manguin et Puy; neuf à Marquet; seize et des plus beaux à Derain; trente sept à Matisse. Il achètera plus tard cinquante tableaux de Picasso.

Shchukin avait commencé à collectionner dès les années 1890. Il avait 14 tableaux de Gauguin qu'il avait accroché dans sa salle à dîner; six Renoir, huit très superbes Cézanne. J'en passe...Le goût de Shchukin, apparemment, était impeccable.

Shchukin semble avoir rencontré Matisse pour la première fois en 1906. C'est en 1908 qu'il acquit *Harmonie en rouge* qu'il installa sur le mur du fond de sa salle à dîner.

□ Henri Matisse
Harmonie en rouge/ La Desserte [Panneau décoratif pour salle à manger ; La chambre rouge],
Paris, Hôtel Biron, printemps + automne 1908
h. t., 180 x 220 cm
Coll. : Musée de l'Hermitage, Saint-Petersbourg (anc. coll. Shchukin).
// □ Photo de la salle à manger de Shchukin à Moscou, 1912 où l'on voit *Harmonie en rouge et Coin d'atelier* accroché côte à côte ; sur le mur que l'on aperçoit à droite, il y avait 15 Gauguin !
Voir A. H. Barr, 1951 (1975), p. 24.

// □ Photo de *L'Harmonie en rouge*, photographiée en 1908 quand elle était encore en

bleu ! Voir J. Elderfield, *Henri Matisse. A Retrospective*, MOMA, N. Y., 1992, p. 180 en bas.

Cette photo a été prise par Druet à l'époque du Salon d'automne en octobre 1908 (du 1er octobre au 8 novembre 1908). Dans les listes du salon ce tableau apparaissait au No. 898 et était désigné comme « Panneau décoratif pour salle à manger, p[einture] (app[artenant] à M. Sch[ukin]) ». Shchukin avait acquis *Harmonie en bleu* avant sa présentation au Salon. Mais Matisse, sans doute après avoir étudié le tableau accroché au mur du Salon, (conjecture plausible de Barr, p. 125) s'en montra insatisfait. À la suite de la fermeture du salon, il lui demanda à Shchukin de ravoir son tableau et le repeignit substantiellement durant les premiers mois de 1909. On a supposé que la transformation d'Harmonie en bleu en Harmonie en rouge aurait pu être demandé par Shchukin. Mais Matisse a nié cela, comme il a nié qu'Harmonie en rouge avait été peint pour illustrer ses théories publiées dans *La Grande Revue*. Il est vrai que ce « manifeste » fut publié en décembre 1908, mais Matisse a affirmé qu'il l'avait repeint simplement « pour satisfaire mon désir d'obtenir un meilleur équilibre des couleurs (je traduis : to satisfy my desire for a better balance of color »)

Commencé à Paris au printemps 1908 comme une *Harmonie en bleu*, et faisant contraste par sa profusion de motifs décoratifs avec ses grandes et très sobres compositions *Baigneuses à la tortue, Joueurs de boules* et *La nymphe et le satyre*, le tableau fut repeint à l'automne suivant en rouge et prit son titre d'*Harmonie en rouge*, ou *La Desserte [Panneau décoratif pour salle à manger ; La chambre rouge]*.

Le changement principal qu'il fit subir au tableau fut de remplacer le bleu pâle de la nappe et du mur par du rouge cerise. On peut voir par endroit le bleu originel sous la couche de rouge, même si Matisse affirmait que c'était son habitude d'effacer à la térébenthine toute la surface avant de la repeindre. Ces traces de bleu sont surtout visible autour des motifs bleu foncé qui eux n'ont pas été touché. De même les objets posés sur la table et la chaise sont restés intacts. Mais la bonne a été repeinte , y compris sa chemise qui est maintenant bleu foncé. Les fleurs ont également été retouchées. Bien plus alors que dans *l'Harmonie en bleu*, il y avait une nuance entre le bleu du mur et le bleu de la nappe, le premier étant un peu plus foncé que le second, ici et le mur et la nappe étaient peints du même rouge.

Il semble enfin qu'une chute de neige inattendue tomba sur les arbres en fleurs et lui donna l'idée de peindre en blanc plus éclatant les arbres que l'on voit par la fenêtre à gauche. Comme l'a fait remarqué Barr : « The heightened contrast between the all-white trees and their green background serves to maintain the strenght of this landscape rectangle against the intensified color of the interior of the room » (p. 126).

□ Henri Matisse

La Danse, 1909
h. t., 260,4 x 390 cm
Coll. : The Museum of Modern Art, New York
repr. : J. Flam, fig. 249.

Quand Matisse lui en montra en mars 1909 une première version, grandeur nature - c'est celle qui est au Musée d'art moderne, à New York, et qui, pour cette raison nous est plus accessible - , Shchukin fut enchanté et décida de commander aussitôt un pendant sur un thème complémentaire. Voici la lettre qu'il lui écrivait le 31 mars 1909 de Moscou :

«Cher Monsieur,

Je trouve votre panneau «la danse» d'une telle noblesse que je pris la résolution de braver notre opinion bourgeoise et de mettre sur mon escalier un sujet avec LE NU. En même temps, il me faudra un deuxième panneau, dont le sujet serait très bien la musique.

J'étais très content d'avoir votre reponse : accepte[z] commande ferme panneau la danse quinze milles [francs] et panneau la Musique douze milles prix confidential. Je vous remercie beaucoup et j'espère d'avoir bientôt mon esquisse du deuxième panneau…[5]»

Fort de cette commande, Matisse vend son atelier de l'Hôtel Biron et loue une maison au 42 (plus tard 92) route de Clamart, à Issy-les-Moulineaux, un faubourg au sud-ouest de Paris.

□ Photographie de l'atelier de Matisse à Issy-les-Moulineaux en 1909.
Voir J. Elderfield, *Henri Matisse. A Retrospective*, MOMA, N. Y., 1992, p. 181 en bas.

Sur les conseils du photographe américain Edward Steichen, il se fait construire durant l'été 1909 un grand atelier en structure démontable et y peint *La Danse II* et *La Musique*. Ses deux tableaux sont près pour le Salon d'automne du 1er octobre au 8 novembre 1910. C'étaient les seuls tableaux présentés. Leurs formes simplifiées et leur couleur vive firent sensation et Matisse fut violemment attaqué par la critique y compris par la critique russe. Shchukin qui vit les tableaux au Salon d'automne prit peur et informa le peintre qu'il ne pouvait pas les accepter et d'expliquer qu'il venait d'adopter deux petites filles et qu'il craignait de les scandaliser. Il offrit à Matisse de lui payer le même prix pour deux tableaux plus petits ou de retoucher le joueur de flûte dans *La Musique*. Matisse, bien sûr, refusa l'une et l'autre proposition et partit pour l'Allemagne, puis pour l'Espagne. Matisse visita l'Espagne ; Madrid, Cordoue et Séville de la mi-novembre 1910 à la mi janvier 1911. Le peintre espagnol Francisco Iturrino (1864 - 1924) l'accompagne et peint avec lui. Matisse ne devait revenir à Paris qu'à la fin de janvier 1911.

Shchukin ne devait pas en rester là cependant. Juste avant de repartir pour Moscou, il revint sur

---

5 . La première page de cette lettre est reproduite in fac-similé dans A. H.. Barr, *Matisse. His Art and His Public*, Londres, 1951 (1975), p. 133

sa décision et écrivit le 11 novembre 1910 à Matisse qu'il prenait les deux panneaux finalement. Apollinaire fut pratiquement le seul à défendre ces deux tableaux lors de leur présentation au Salon d'automne.

Le 17 décembre1910 *Dance (II)* et *Musique* arrivaient à Moscou chez Shchukin. Le 1er novembre de l'année suivante (1911), Shchukin invita Matisse à Saint-Petersbourg et à Moscou. En fait, Matisse voyagea de Paris à Saint-Pétersbourg en compagnie de Sergei Ivanovich Shchukin, et de là toujours avec Shchukin à Moscou où ils arrivèrent le 4 ou 5 novembre. À Moscou, Matisse sera l'hôte de Shchukin chez lui, rue Znamensky, jusqu'à son départ pour Paris le 22 novembre. Ilya Ostroukov, un des membres du conseil d'administration de la galerie Tretyakov et un collectionneur d'anciennes peintures russes servira de guide à Matisse durant son séjour à Moscou. Matisse verra bien sûr à cette occasion la collection de Shchukin, celle d'Abramovich Morosov et la collection d'icônes d'Ostroukov, une des plus importantes de Russie et qui impressionna beaucoup ~~Matisse~~. Ce dernier visita aussi la Galerie Tretyakov, la cathédrale Uspensky au Kremlin, et autres endroits d'intérêt historique et culturel. Shchukin profita du séjour de Matisse à Moscou pour discuter de certains projets avec lui et lui demander son avis sur la façon d'accrocher les nombreux tableaux qu'il possédait de lui.



Henri Matisse
La Musique, 1910
h. t., 260 x 389 cm
s. d. b. d. : «Henri Matisse / 1910»
Coll. : Musée de l'Ermitage, Leningrad
repr. J. Flam, fig. 284 ; Ederfield, 1992, pl. 126 ;
Voir J. Elderfield, *Henri Matisse. A Retrospective*, MOMA, N. Y., 1992, p. 182 pour deux photos de *Musique* en cours de production prise durant l'hiver 1909-1910.

Il y a même une lettre de Shchukin à Matisse qui date du 22 août 1912 qui donne à penser que *Musique* n'était pas encore en place. Il finit bien par l'installer non sans avoir fait faire une faible retouche en feuille de figuier là où bien l'on pense.

Les tergiversations de Shchukin sont instructives. Voilà un des grands collectionneurs de notre temps qui a de la peine à dissocier le sujet de la forme en peinture, qui a de la peine à voir le sujet comme prétexte à une recherche formelle.

Mais ce n'est pas le dernier avatar de ce motif dans l'œuvre de Matisse. On retrouve en effet *La Danse* une première fois dans une belle *Nature morte* de 1909 et une seconde fois dans deux *Nature morte* de 1912.

□ Henri Matisse

Nature morte à La Danse, automne 1909
h. t., 89,4 x 116,4 cm
s. d. b. d. : « Henri Matisse/1909 »
Coll. : L'Hermitage, Saint-Petersbourg (Ancienne coll. Ivan Morosov).
//□ Photo de Matisse travaillant à ce tableau à Issy-les-Moulineaux, probablement à l'automne 1909.
J. Elderfield, *Henri Matisse. A Retrospective*, MOMA, N. Y., 1992, p. 182 en bas à gauche.

Peinte à Issy-les-Moulineaux à l'automne 1909, au moment où Matisse travaillait encore à *La Danse*, cette *Nature morte* combine trois surfaces plates purement décoratives avec une virtuosité remarquable: le rectangle horizontal de la nappe avec son motif à fleurs; le rectangle vertical du tableau *La Danse*; et le faux cadre au fond à droite. Par ailleurs chacune de ces surfaces est brisée par quelque chose d'autres : divers objets sur la table; le pot de fleur devant *La Danse* (qui relie le tableau à la table) et le faux cadre par un motif en brun, ~~que je ne suis pas arrivé à identifier~~ probablement un chevalet. Matisse relie ces trois plans avec la petite boîte brune posée sur la table au centre vers la droite. Et le linge froissé au tout premier plan fait le lien avec les lignes ondulantes de *La Danse*.

C'était la première fois que Matisse utilisait un de ses tableaux dans une de ses compositions. Il le fera souvent par la suite.

Le 29 janvier 1912, Matisse arrive à Tanger avec sa femme Amélie, ayant fait la traversée sur le S. S. Ridjani. Il s'installe au meilleur hôtel de Tanger, l'Hôtel Villa de France. Sa chambre no 35 avait une vue spectaculaire sur le Grand Socco (le marché), l'église anglicane de Saint Andrew, la Casbah et la médina (la partie la plus ancienne de Tanger) et des plages le long de la baie de Tanger.

Vous me permettrez de vous signaler une incidence canadienne à ce séjour marocain de Matisse. Le peintre canadien James Wilson Morrice (1865 - 1924) quittait Montréal pour Tanger à la fin de janvier 1912 et s'installait aussi à l'hôtel Villa de France. Morrice et Matisse se connaissaient déjà, mais bien sûr n'avaient pas prévu de se retrouver à Tanger ensemble à ce moment. Renouant leurs liens, ils vont explorer Tanger ensemble.

Les 27 et 28 mars 1912, Matisse se rend probablement à dos de mule à Tétouan, un village pittoresque du Rif où il passe la nuit et revint à Tanger le lendemain. Le 31 mars, Amélie quitte son mari et revient par bateau à Marseille et de là à Paris. Matisse quant à lui prolonge son séjour au Maroc. Au début d'avril 1912, il décide de ne pas visiter Fez à cause des rumeurs d'agitation politique et le 14 avril, il quitte à son tour Tanger pour Marseille et de là voyage à Paris. Il passe le printemps et l'été de 1912 à Issy-les-Moulineaux. L'été il vit à Collioure sur la

Méditerranée française. C'est durant cette période qu'il peint plusieurs importants tableaux : *Poissons rouges, Intérieur aux poissons rouges* et les deux versions de *Capucines à la Danse* .

□ Henri Matisse

Capucines à La danse (I), Issy-les-Moulineaux, printemps - début de l'été 1912

h. t., 191,8 x 115,3 cm

s. b. d. : « Henri Matisse »

Coll. : Metropolitan Museum, New York (anc. coll. d'Oskar et Greta Moll).

// □ Henri Matisse

Les capucines à La Danse, (II), printemps - début de l'été 1912

h. t., 190,5 x 114 cm

s. b. d. : « Henri-Matisse »

Coll. : Musée Pouchkine, Moscou (anc. coll. Sergei Shchukin).

Le printemps et le début de l'été 1912 est une période extrêmement productive de Matisse. Il peint plusieurs tableaux ambitieux, quelques unes sur des fonds bleu profond. Ces deux *Natures mortes* appartiennent à cette période mais aussi le très important *Conversation* et une série de tableaux avec des poissons rouges. Shchukin lui rend visite à ce moment et lui achète quatre tableaux dont celui qui est au Musée Pouchkine maintenant. Il l'exposera d'ailleurs au Salon d'automne de 1912 (1er octobre au 8 novembre), avec *Coin d'atelier*, 1912 ; coll. : Musée Pouchkine, Moscou (anc. coll. S. Shchukin). À ce même salon d'automne, Morrice exposera plusieurs de ses tableaux de Tanger.

Ce tableau dont je vous montre les deux versions est encore plus audacieux. En peignant le fond bleu, de la même couleur que le plancher, Matisse crée une ambiguïté entre peinture et réalité. On pourrait imaginer que ce n'est pas là un tableau dans le tableau mais une scène qui se passe à l'arrière plan dans le tableau. Par contre, en faisant volontairement apparaître les traces de ses hésitations ou corrections alors qu'il faisait le tableau, Matisse lui redonne son statut de tableau dans le tableau et lève cette ambiguïté de lecture. Les lignes ondulantes des capucines, la forme du vase rose font échos aux lignes souples des danseuses.

on pourrait situer ici La Conversation, 1909. pendant à l'Harmonie en rouge.

□ Henri Matisse

L'atelier rose, Issy-les-Moulineaux, hiver et printemps 1911

h. t., 179,5 x 221 cm

s. d. b. d. : « Henri-Matisse 1911-»

Coll. : Musée Pouchkine, Moscou (anc. coll. S. Shchukin)

Henri Matisse accroche *L'Atelier rose* à la place du *Châle de Manille,* 1911 (coll. : Rudolf Staechelin Family Foundation, Bâle), à l'Exposition du Salon des Indépendants (21 avril au 13 juin 1911) au lendemain du vernissage, quand la plupart des critiques sont déjà publiées. Il s'agit de la première des quatre grandes peintures « symphoniques » d'intérieur peintes par Matisse. Shchukin achète ce tableau un an plus tard et le prête au Salon d'automne de 1912 avant de le faire envoyer à Moscou. Jean Puy le voit au salon d'automne et croit qu'il « inaugurated a manner less complicated, less cerebral, less dangerous than the preceding ». On se demande s'il pensait à *La Danse* ? (cf Barr, p. 152).

Ce tableau n'est pas sans lien avec l'Espagne, puisque en plein centre Matisse a représenté un écran sur lequel est posé un tissu à motifs floraux qu'il avait

rapporté d'Espagne. Si on excepte le très sobrement décoré tapis du premier plan, il n'y a pas d'autres surfaces décoratives dans ce tableau. La perspective linéaire est respectée. Pour le reste, Matisse a distribué les rectangles de ses tableaux et dessus de table ou tabouret d'une manière qui peut paraître spontanée mais qui est très étudiée. On reconnaît certains de ses tableaux, comme *Le Luxe II*, 1907, caséine sur toile, 6'10 ½ x 54 3/8 po., en haut à gauche et de ses sculptures, comme *Figure décorative*, 1908, (bronze, 72,1 x 51,4 x 31,1 cm coll. : Hirshorn Museum, Smithsonian Institution, Washington, D. C.) en dessous un peu à gauche. Au sol, on voit probablement *La fille aux yeux verts*, 1908 (h. t., 66 x 50,8 cm ; coll. : San Francisco Museum of Modern Art) et derrière lui, peut-être *Le jeune marin (II)*, 1906, coll. part. À l'extrême droite paraît *La Danse I*, version du MOMA. Les autres œuvres sont plus difficiles à identifier. La couleur est réaliste, sauf évidemment celle du plancher et des murs de l'atelier , en deux teintes de rose.

En 1911, l'art de Matisse change. Il avait découvert la miniature persane lors de son voyage en compagnie de Marquet à Munich dans une exposition d'art islamique au tout début d'octobre 1910 (l'exposition se terminait le 9 octobre). Il peint *La Famille du peintre* au printemps 1911, un des quatre grands intérieurs peints cette année-là et dans lesquels il rejette la perspective occidentale et les éclairages orientés typiques des compositions européennes.

□ Henri Matisse
La Famille du peintre [Portrait de famille], Issy-les-Moulineaux , printemps 1911
h. t., 143 x 194 cm
s. d. au verso sur le faux cadre : « Henri Matisse 1911 »
Coll. : L'Hermitage, Saint-Petersbourg (anc. coll. S. Shchukin).
// □ carte postale de Matisse adressée à « Michel » Stein.
Voir repr. dans Barr, p. 153.

Peint à Issy-les-Moulineaux au printemps 1911. En mai 1911 Matisse était assez avancé pour envoyer à Michael Stein une ou deux cartes postales où il parlait de son tableau. Celle du 26 mai 1911 comportait même un dessin à la plume représentant le tableau ! On pouvait lire sur cette carte : « Il est en bonne voie. Mais comme il n'est pas terminé ça ne veut rien dire. Ça n'est pas logique que je ne sois pas certain de la réussite. - Ce tout ou rien est bien fatiguant ».

L'autre carte décrivait le tableau plus en détail : « *The picture represents the living room with the fireplace in the middle and two couches on each side . On the couch at the left my wife sews on an embroidery. In the middle Pierre and Jean are playing checkers and at the right Marguerite is standing holding a yellow-bound book in her hand. She is in a black gown with white collar and white cuffs. The color is beautiful and generous. You will notice that on the wall I have put some flowers like those on wallpaper like this [drawing]. I hope to have it still in September when you come back. Best from us all to you three. Send news. - H. M.* ».

Il se peut que ce soit parce qu'il venait de faire son portrait qu'il décrivait plus en détail le costume de Marguerite que celui des autres personnages de son tableau. Les deux garçons sont en vermillon. Madame Matisse, en ocre avec fleurs jaunes. Le tapis et les sofas sont aussi dans des teintes chaudes, noisette, orange foncé, ocre avec quelques accents en bleu. La papier peint est couleur crème. Dans cet océan de couleur chaude trois îlots de couleur froide : le foyer, le miroir et le damier.

Il y a peu de tableaux de Matisse qui manifeste autant d'*horror vacui*. Toutes les surfaces sont ornées de motifs floraux ou autres. Seul les vêtements de Marguerite

et des deux garçons et le miroir noir n'ont pas d'ornements. La grande silhouette noire de Marguerite équilibre les autres personnages, reportés sur la gauche. Cet équilibre asymétrique contrebalance la symétrie du lieu représenté. On retrouve un équilibre analogue parmi les objets qui sont sur le foyer. « Its profusely patterned, spatially dislocated surface seems to present the interior from a variety of different view-points », écrit J. Ederfield, p. 179.

□ Henri Matisse
Intérieur aux aubergines, Collioure, été 1911
tempera sur toile, 212 x 246 cm
n. s. n. d.
Coll. : Musée de Grenoble (anc. coll. de Michael et de Sarah Stein).

// □ Photo de l'intérieur de l'atelier d'Issy-les-Moulineaux, prise vers 1911 (?) où l'on voit à gauche *Intérieur aux aubergines* et à droite un *Grand Nu*, 1911 qui fut détruit plus tard par l'artiste mais qui apparaît dans *L'Atelier rouge*.

Matisse passe le mois de juillet à Collioure où il demeure jusqu'à la fin de septembre. C'est là qu'il peint la troisième grande composition d'intérieur, *Intérieur aux aubergines*, pour laquelle on peut considérer la *Nature morte aux aubergines* comme une étude préparatoire.

// Henri Matisse
Nature morte aux aubergines, Collioure, été 1911
h. t., 116,2 x 89,2 cm
s. b. g. : « Henri-Matisse »
Coll. : MOMA, N. Y.
repr. dans J. Ederfield, *Henri Matisse. A Retrospective*, MOMA, 1992, p. 217, fig. 144.

Le titre vient des trois aubergines qui occupent le centre de la composition. Le tableau est divisé en trois sections verticales par un rectangle central. Comme dans *L'Atelier de l'artiste*, ce rectangle central est en fait un écran. Il est ici placé de telle manière à produire l'effet d'un tableau dans le tableau, ce tableau interne étant une notre morte aux poires vertes, aux aubergines, à la sculpture et au vase, disposés sur une table comme dans la *Nature morte bleue* de 1907 (Barnes Foundation) ou comme dans la *Nature morte aux aubergines* du MOMA qui est moins intéressante.

□ Henri Matisse
Nature morte bleue, fin 1907
h. t., 89,5 x 116,5 cm
s. b. d. : « Henri Matisse »
Coll. : Fondation Barnes

repr. dans *De Cézanne à Matisse. Chefs-d'œuvre de la fondation Barnes*, Paris, 1993, p. 241.

Autour de cet écran, paraissent divers autres rectangles qui correspondent à une toile, à des cadres, à une porte, à une fenêtre ouverte, à un foyer et sur la gauche, un grand portefeuille vert posé diagonalement et ce qui semble être un miroir qui refléterait la nature morte, les persiennes de la fenêtre et une partie de l'écran.

Presque toutes ces surfaces sont ornées : le dessus de table, le tissu à carrelage vu dans le miroir, la draperie pendue devant la porte et deux draperies différentes suspendues sur l'écran. Puis sur les murs et le plancher, Matisse a peint de grands motifs à fleurs. Une légère variation de couleur permet de distinguer le mur du plancher.

□ Henri Matisse

L'Atelier rouge ou *Panneau rouge*, Issy-les-Moulineaux, octobre 1911

h.t., 181 x 219,1 cm

Coll. : The Museum of Modern Art, New York.

A été exposé à la *Second Post-Impressionist Exhibition* à Londres en 1912 et à l'Armory Show à New York en 1913 ; puis à Chicago et à Boston. A été accroché aux murs du Gargoyle Club de Londres plusieurs années, puis vendu au MOMA en 1949.

C'est le plus audacieux des quatre grands Intérieurs peints par Matisse en 1911. Sur un fond rouge uniforme, Matisse a peint le dessin en perspective de l'atelier, avec la forme de ses tables, ses chaises, d'une horloge grand-père, d'un bahut, des piédestaux à sculptures, tout cela peint de la même couleur que l'arrière-plan. Sur ce fond il a peint l'image en miniature de ses propres productions, de gauche à droite :

1. Henri Matisse

Grand nu, c. 1911, maintenant détruit ; mais que je vous ai montré sur une photo de l'atelier, accroché à côté de Intérieur aux aubergines

2. Henri Matisse

Nu à l'écharpe blanche, Paris, Hôtel Biron, hiver - printemps 1909

h. t., 116,5 x 89 cm

Coll. : Statens Museum for Kunst, Copenhague. Coll. J. Rump (anc. coll. C. Tetzen-Lund)

repr. coul dans J. Ederfield, p. 199, fig. 118.

3. Henri Matisse

Paysage corse, 1908

4. Henri Matisse
Le jeune marin II, Collioure ou Paris, [été - hiver]1906
h. t. 101,5 x 83 cm
Coll. : Jacques et Natasha Gelman.

5. Henri Matisse
Cyclamen pourpre, Issy-les-Moulineaux, début de 1911 et printemps 1912 ou 1913
h. t., 73 x 60 cm
Coll. part.
repr. en coul. dans Ederfield, p. 228, fig. 156.
si c'est bien du même tableau dont il s'agit… Cf l'hésitation sur les dates.

6. Henri Matisse
Nymphe et faune, c. 1909

[7. Henri Matisse déjà vu chez M. Stein, vous vous souvenez]
Le Luxe, II, Collioure ou Paris, été 1907 à 1908 ?
caséine sur toile, 209,5 x 138 cm
Coll. : Statens Museum for Kunst, Copenhague. Coll. J. Rump.
Repr. en coul. dans Ederfield, p. 177, fig. 103.

Les deux sculptures à droite peuvent être également identifiées :

1. Henri Matisse
Figure décorative, Paris, Hôtel Biron, printemps - été 1908 déjà montré dans l'atelier rose
bronze, 72,1 x 51,4 x 31,1 cm
inscr. : « Août /1908/HM » et « H4 »
Coll. : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D. C.
repr. en n. et b. dans J. Ederfield, p.188, fig. 108

2. Henri Matisse
Jeannette IV, Issy-les-Moulineaux, printemps 1910 - automne 1911
bronze, 61,3 x 27,4 x 28,7 cm
Coll. : MOMA, N. Y.
repr. en n. et b. dans Ederfield, p.214, fig. 139.

Il faudrait ajouter une troisième sculpture sur la table à gauche, c. 1907 que je n'ai pas pu identifier et une assiette en céramique dessinée par lui, c. 1908.

À première vue la dispersion de ces petites formes semblent faites au hasard, d'autant que le tableau ne comporte pas de grand rectangle au centre (écran ou foyer) comme les trois autres Intérieurs pour stabiliser la composition. Seule la discrète horloge grand-père joue ce rôle ici, occupant la médiane de la composition.

On possède une bonne description de l'atelier de Matisse à Issy-les-Moulineaux, datant de juin 1912 et donc à peu près contemporaine de notre tableau et qui nous donne une idée de ce à quoi il pouvait ressembler à l'époque. L'atelier s'appuyait sur l'une des murs qui entourait le jardin de Matisse et sa maison.

> «...*among trees, leading up to which were beds of flaming flowers. The studio, a good-sized square structure, was painted white, within and without, and had immense windows (both in the roof and at the side), thus giving a sense of out-of-doors and great heat. A large and simple workroom it was, its walls and easels covered with large, brilliant, and extraordinary canvases...my main recollection is a glare of light, stifling heat, principally causes by the immense windows, open doors, showing glimpses of flowers beyond, as brilliant-hued as the walls within*...»

Comparé à cette description, il est remarquable que *L'Atelier rouge* soit si avare d'indications sur l'extérieur de l'atelier. À vrai dire, il y en a qu'une à l'extrême gauche, où on pourrait voir les rideaux d'une fenêtre. Si c'était le cas, une fenêtre ainsi située dans l'atelier de Matisse dont le plan est connu ne donne même pas sur le jardin.

Matisse s'en est tenu à nous montrer qu'un intérieur, plus exactement un coin de son atelier, et à environ 23 pieds de l'un des murs de cet atelier. Le mur n'est pas blanc, comme c'était le cas en réalité, mais rouge, comme le plancher et les meubles.

> «Vous cherchez le mur rouge?», Matisse aurait demandé à un visiteur venu à l'atelier peu de temps après la complétion de *L'Atelier rouge* «Eh bien! Ce mur n'existe pas! Comme vous pouvez voir ici, j'ai peint les mêmes meubles contre le mur de l'atelier en bleu-gris. Ce sont les esquisses, les études si vous voulez; comme tableaux, ils ne me satisfaisaient pas. Quand je trouvai la couleur rouge, je mis ces études dans un coin et elles y sont restées. Où ai-je pris le rouge - à vrai dire, je ne sais pas que ...je trouve que toutes ces choses, fleurs, meubles, le buffet, ne deviennent eux-mêmes que si je les vois liés tous ensemble en rouge. Pourquoi c'est ainsi, je n'en sais rien...».

Une analyse à l'infrarouge a confirmé que les murs de *L'Atelier rouge* avaient été d'abord peint en bleu-gris et les meubles le long du mur du fond en jaune ocre pâle. De même que *La Desserte rouge* avait d'abord été *La Desserte bleue*, il semble bien que *L'Atelier rouge* à d'abord été *L'Atelier bleu*. Dans plusieurs tableaux peints à Issy-les-Moulineaux, le bleu-gris a été utilisé pour peindre le mur blanc; il y en a un où les ombres sont en rose. Il y a aussi un Atelier rose où un mur entier est peint de lavande teintée de rose. Il se peut que Matisse «aie trouvé le rouge» dans les ombres de la pièce. Il aurait pu être produit optiquement simplement par le fait qu'en entrant dans l'atelier après avoir traversé le jardin, où le vert dominait forcément, vous auriez vu la complémentaire du vert, le rouge, en regardant les murs blancs de l'atelier. Matisse était particulièrement sensible à des effets optiques de ce genre, même s'il avait tendance à les traduire en termes de réponses émotives à son sujet.

Henri Matisse
La Conversation, Issy-les-Moulineaux, hiver 1908-9 et début de l'été 1912
h. t., 177 x 217 cm
Coll. : L'Hermitage, Saint-Petersbourg (anc. coll. Shchukin).

Matisse peignit ce tableau en 1909 peu aprés son installation à Clamart (Barr, p. 126). Bien que complété dès 1909, *La Conversation* n'aurait pas été acquise par Shchukin avant 1912, aux dires de Barr (p. 123 et 106). Dans une lettre datée de Moscou, le 22 août 1912, Shchukin écrivait à Matisse : « Je pense beaucoup à votre tableau bleu (avec 2 personnes), je le trouve comme une émaille (sic) byzantine, tellement riche et profond de couleur. C'est un des plus beaux tableaux, qui reste maintenant dans ma mémoire ». (Citée en français dans Barr, p. 555). Avant de l'emporter à Moscou, Shchukin le prêta à Roger Fry pour sa *Second Postimpresionist Exhibition*, aux Grafton Galleries, Londres, à l'automne 1912 (du 5 octobre au 31 décembre 1912). Fry l'a reproduit dans son catalogue (Barr 126). C'est Fry qui avait fait le choix de la participation française à cette exposition. Matisse dominait nettement le groupe français avec 19 tableaux, 7 sculptures et plusieurs gravures. Picasso n'avait que 11 tableaux et 3 dessins. Sur Matisse, Fry écrivait dans son cat. : « *In opposition to Picasso, who is predominantly plastic, Matisse aims at convincing us of the reality of his forms by the continuity and flow of his rhytmic line, by the logic of his space relations, and above all, by an entirely new use of colour ... In this ... he approaches more than any other European to the ideals of Chinese art* ».

Nous avons signalé ce tableau plus haut, qui, avons-nous dit, aurait pu servir de pendant à *Harmonie en rouge*, dont il a, à très peu de chose près, les dimensions et a recours à une technique semblable. L'un et l'autre montre un intérieur avec une fenêtre qui s'ouvre sur l'extérieur et qui occupe à peu près le même espace sur le mur du fond dans les deux tableaux. Par la fenêtre, on voit un jardin avec un arbre, une maison voisine et des fleurs au sol. Ces fleurs sont cultivées dans des plates-bandes bien délimitées. Les personnages sont traités en aplat, ne comportant qu'un peu de modelé dans les visages.

Il semble que Matisse n'ai pas conçu explicitement ce tableau comme un pendant à *Harmonie en rouge*, mais il est difficile de ne pas croire que *La Conversation* n'ait pas été peinte en réaction à *Harmonie en rouge*. Autant dans ce dernier tableau, la

PAUSE

Fin ~~14~~ des années 1920 - 1928-9-

Matisse perd sa direction.

La critique est mauvaise.

difficulté familiale : tension entre les modèles et Amélie

départ pour Tahiti!

arrive à New York : N.Y. emballe Matisse!

revient aux USA. à cause de la Carnegie Institution, à Pittsburg

demande à visiter la Barnes Foundation.

~~les~~ Barnes congédie le professeur Eskes.

les 2 hommes s'entendent

Matisse s'emballe pour l'accrochage de Barnes : +

Renoir et Cézanne sont ses peintres favoris

comme lui, est le peintre favori de Barnes!

Commission d'une décoration des lunettes!

commission difficile

Matisse loue un garage près de Nice

dessine avec un bambou sur la toile

on lui a donné les plans de l'architecte

+ des ~~modèles~~ grandes feuilles où ont été tracées la forme des lunettes.

mais il y a une erreur dans les dimensions

Matisse fait ~~un ce projet~~ ce qui sera un 1° projet inutilisable

~~Catastrophe qd~~ inspiré de La Danse de Schchukin.

Technique inhabituelle : papier découpé + épingles

Catastrophe qd on découvre l'erreur.

Matisse avait déjà été payé 20,000/30,000 par Barnes

Il reprend le projet - c'est ce qu'on voit aujourd'hui

chez Barnes

couleur est envahissante et mouvementée, autant ici elle est sobre, austère et monumentale. L'ornement, au lieu d'envahir toute la toile comme une sorte de vigne grimpante est concentrée à un seul endroit : la balustrade de la fenêtre en fer forgé, écrivant comme l'a remarqué Ederfield : NON (ou plutôt NOX). J'ai de la misère à lire comme un ornement les barres du pyjama de Matisse (c'est lui et sa femme qui sont représentés ici). Même la chaise sur laquelle est assise Madame Matisse est bleue !

□ Henri Matisse
Femmes à la rivière [Baigneuses ; Jeunes filles au bain], Issy-les-Moulineaux, printemps 1909-1910 ; printemps - début de l'automne 1913 ; printemps - automne 1916-1917, h. t. 261,8 x 391,4 cm
s. b. g. : « Henri-Matisse »
coll. : The Art Institute of Chicago, coll. Charles H. et Mary F. S. Worcester (anc. coll. Paul Guillaume).

Dans une lettre du 1er juin 1916 à son ami allemand Purrmann, Matisse écrivait : « J'ai aussi repris le tableau montrant des baigneuses ». Il semble bien avoir entrepris ce tableau au moins trois ans auparavant, puisque la lettre implique que Purrmann l'avait vu avant la guerre, dans un autre état. Il devait y travailler encore durant l'été de 1917. Mais, à en juger par son style, ce que nous voyons aujourd'hui doit appartenir pour la plus grande part à 1916. Il s'agit du plus grand tableau de Matisse, si on met à part *La Danse* et *La Musique* ou la décoration qu'il fit chez Barnes.

Quatre formes féminines peintes en ocre et en gris, trois debout, une assise, paraissent à intervalle régulier sur cette toile qui est divisée en quatre rectangles verticaux. Le grand rectangle sur la gauche est rempli de feuillage vert, alors que celui de droite, qui paraît moins fini est gris. Le rectangle le plus étroit est noir et marque la médiane du tableau. Les quatre personnages et les quatre rectangles ne coïncident pas exactement mais forment une sorte de contrepoint, en rythme syncopé.

Tout juste à gauche de la médiane verticale, un serpent apparaît créant un centre d'intérêt pour au moins trois des personnages et pour le spectateur, un peu comme la tortue dans *Baigneuses à la tortue* de 1908, mais encore avec moins de drame, tant il s'agit d'une composition monumentale et hiératique.

Où situer dans ce fatras chronologique le second séjour de Matisse au Maroc ? Chose certaine il arrive à Tanger le 8 octobre 1912 après une traversée de Marseille à Tanger sur le S. S. Ophir. Il ne voulait y faire qu'un bref séjour. Mais à la fin d 'octobre ou au début de novembre 1912, il décide de prolonger son séjour à Tanger. Amélie vient l'y rejoindre le 24 novembre, en compagnie de Charles Camoin (1879 - 1965). Matisse visitera Tanger avec Camoin. En décembre 1912, Morrice revient à Tanger. Le 11 février 1913 Matisse voulait retourner à Tétouan mais on ignore s'il fit le voyage. Matisse quitta Tanger avec Amélie à la mi-février 1913, laissant Camoin derrière lui. Le 27 février 1913, Matisse et sa femme étaient à Marseille, ayant déjà fait un détour par menton et par la Corse.

Matisse expose ses tableaux marocains à la galerie Bernhein - Jeune à Paris, du 14 au 19 avril 1913, *Exposition Henri-Matisse : Tableaux du Maroc et Sculpture* . Son exposition comprenait 11 tableaux.

Au printemps et à l'été 1913, Matisse retourne à Issy-les-Moulineaux, visite Collioure et Cassis sur la Méditerranée française.

Du 15 novembre 1913 au 5 janvier 1914, au salon d'automne Matisse présente *seulement Portrait de Madame Matisse* (Hermitage, Saint-Pétersbourg) et Morrice, cinq tableaux de Tanger.

Même s'il aurait aimé retourner au Maroc en novembre 1913, Matisse abandonne l'idée et installe un atelier à Paris, Quai Saint-Michel, juste en dessous de l'atelier de Marquet. Matisse ne retourna plus jamais au Maroc.

Retour à la Barnes Foundation.

☐ Matisse à N.Y. en 1930
☐ Dr Barnes et son chien devant un tableau de Matisse
//☐ Richard Glanton, président actuel de la Barnes Foundation
☐ Entrée principale de la Barnes Foundation en 1924 Merion, PA.
☐//☐ Accrochage de la collection
☐ Accrochage de la collection.
☐ La Danse, 1932-3 avec Matisse, tableau marocain, Le Riffain assis et Picasso, Les Paysans Merion
//☐ La Danse, 1932
//☐ "
//☐ "
//☐ "
//☐ "
☐ Matisse dessinant La Danse dans son atelier temporaire de la rue Désiré-Niel, Nice en 1931
☐ La danse inachevée
//☐ " "
☐ esquisse – gouache sur papier
~~Esquisse~~ Version ~~rose~~ rouge qui est MAM de Paris.
~~Version rouge~~